مجلة جامعة الملك سعود، م٨، *الآداب (٢)*، ص ص ٤٩٥ ـ ٥١١ (١٤١٦هـ / ١٩٩٦م).

القاعدة والنص: قراءة في منهج *بلاغة الفن القصصي*

تأليف وين س. بووث
ترجمة أحمد خليل عردات وعلي أحمد الغامدي
عرض وقراءة بقلم محمد بن سليمان القويفلي
أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،
جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(١)

إشارات

١ ـ إن لفظة (منهج) موظفة هنا بمفهومها العام، أي أنها ليست مصطلحًا تصنيفيًّا ضيقًا، وإنما تعني أسلوب المؤلف، أو طريقته في تناول القضايا في كتابه، وتعني اهتماماته ومواقفه التي أملت منهجه. على أنها لا تدعي أنها القراءة الوحيدة لما تود أن تقرأه، ذلك أن قراءة المنهج مسألة نسبية في الدراسات الأدبية.

٢ ـ نظرًا لنسبية تطور المعرفة النقدية في مجال النقد القصصي، ينبغي أن نتذكر أن الكتاب صدر في بداية الستينيات؛ إذ لو نظرنا إلى كتاب بوث بمعطيات وقتنا الراهن العامة، لوجد فيه بعض المشتغلين في الحقل جوانب قصور مفهوماتية ومنهجية، وبخاصة أولئك الذين يحلمون (نظريًّا) بصفاء (كمال!) منهجي في دراسة النصوص الأدبية، كصفاء مناهج العلوم التطبيقية في تناولها الظواهر المادية. هذا الحلم الذي بينت الأيام أنه كان حلم يقظة علمي، يقول بوث: «لا أؤمن بإمكانية الكمال — هذا الذي يسميه البعض بالمنهجية في هذه الأمور»، ص٤٩٣.

ومهما يكن من شيء، فكتاب بوث يعدّ لبنة أساس تقع بين الطروحات الغربية التي سبقته إلى العالم العربي، سواء كتبت قبله، أم بعده، ومنها على سبيل المثال، لا الحصر: أطروحات إ. إم، فورستر، وبيرسي لوبوك، وأطروحات م. باختين، و ج. جينيت.

٣ ـ عرفت الكتاب بنصه الأصلي⁽¹⁾ أيام الطلب النظامي، وتأتي هذه القراءة بمناسبة ترجمة الكتاب حديثًا إلى العربية، وقد أنجز الترجمة أ. د. أحمد خليل عردات، ود. علي أحمد الغامدي، وصدرت عن مركز البحوث بكلية الآداب ـ جامعة الملك سعود (**١٤١٥**هـ / **١٩٩٤**م).

٤ ـ الهلالان ( ) علامات من عندي، والمزدوجان « » علامة نص على لفظ المؤلف، كما تعبر الترجمة العربية.

(٢)

يتكون متن *بلاغة الفن القصصي* من **٤٥٩** صفحة تحوي ثلاثة عشر فصلاً، مقسمة إلى ثلاثة أجزاء هي:

١ ـ «النقاء الفني وبلاغة الفن القصصي» وهو أكبر الأجزاء ويقع في مئتي صفحة تقريبًا، في ستة فصول.

٢ ـ «صوت المؤلف في الفن القصصي» ويقع في مائة وخمس عشرة صفحة، تحوي ثلاثة فصول.

٣ ـ «السرد اللاشخصي» ويقع في مائة وخمسين صفحة، ويتكون من أربعة فصول.

وقد ألحق بوث بالطبعة الثانية من الكتاب ملحقًا بعنوان «البلاغة في الفن القصصي والفن القصصي بوصفه بلاغة» حوى تعليقات على بعض مقولاته في الكتاب، وإضافات بسيطة، ويقع في سبعين صفحة.

إن أي اختزال يتوخى شيئًا من الإحاطة بفحوى الكتاب، سيخرج في عشرات الصفحات، نظرًا لضخامة متن الكتاب، وتداخل مباحثه، إضافة إلى أن الكتاب يدل من خلال الطرح النظري، ويدل بوساطة فحصه التطبيقي لأعمال روائية معينة، ويدل في هذا السياق لا من واقع نتائج الفحص فحسب، بل من دلالات المواضع التي يضع عليها يده، والمواضع التي يغفلها، أي يدل من خلال حضور بعض عناصر النص موضوع النظر،

وغياب ما يغيب منها: حضور الشخوص في النص، على سبيل المثال، حضورًا واضحًا، وضبابية تناول الزمان، وانعدام العناية باللغة.

لكن هذا لا يمنع من تقديم صورة موجزة لقضاياه الرئيسة، وسنقتصر على الجزء الأول من الكتاب «الصفاء الفني وبلاغة الفن القصصي» للأسباب الآتية:

١ ـ يحوي هذا الجزء تأسيسا لمرتكزات الكتاب النظرية، وهو يتضمن إشارات بوث في مناسبات متعددة إلى أنه سيتوسع في طرح قضية ما في فصل قادم، أو أنه سيعالج جانبا مما أشار إليه فيما يلي من فصول. انظر على سبيل المثال إشاراته في ص ص ١٠٣، ١٧٠، ١٨٠، ٢١٨.

٢ ـ يحوي فهم بوث لـ (بلاغة الفن القصصي) ومحاورها.

٣ ـ لا نسمع فيه صوته منفردًا، كما يغلب على الجزئين الثاني والثالث من الكتاب، بل نسمع أصوات نقاد آخرين ومبدعين يحاورهم بوث، وحواره هؤلاء أفضل طريقة للتعرف على منهجه على اعتبار أن تصادم الأفكار هو المحك.

٤ ـ يحتل هذا الجزء التأسيسي نصف فصول الكتاب تقريبًا (ستة فصول من ثلاثة عشر فصلاً).

وعلى الرغم من أن أقطابًا مختلفة تتداخل في حديثه في الفصول، وبخاصة صوت المؤلف؛ فإنا نستطيع أن نميز انشغال الفصول الستة بصفة عامة بما يأتي:

١ ـ النص؛ ٢ ـ الواقع؛ ٣ ـ المؤلف؛ ٤ ـ القارىء؛ ٥ ـ المؤلف/ القارىء؛ ٦ ـ الراوي.

يقع النص في بداية القائمة، ويقع الراوي في نهايتها، لأسباب ستتضح لاحقا، وينبغي أن يلاحظ تكرار (المؤلف، والقارىء)، ودلالته على بؤر تركيز بوث في هذا الجزء من الكتاب. وعنوانات الفصول التالية ليست عنوانات الفصول في الكتاب، وإنما هي إشارة لما أعتقد أنه فحوى كل فصل.

الفصل الأول: النص

يلتفت بوث في هذا الفصل إلى بنية النص القصصي من حيث إن النقاد عمومًا قسموها إلى سرد وعرض، ومن حيث رؤيتهم إن (الصفاء الفني) يحققه العرض لا السرد،

بسبب من أن الأخير أدعى لسماعنا صوت المؤلف. وعلى الرغم من التفات بوث المتكرر إلى (صوت المؤلف) في هذا الفصل وبقية الفصول، فإن الفصل يبدأ بمقدمة نظرية تحتل نصف الصفحة الأولى تقريبًا تتحدث عن كون «اللفظ» وراء الأحداث، أي مقدما لها. وتقديمه الحديث عن «اللفظ،» قد يوحي بعنايته به بوصفه لغة، ولكنه في حقيقة الأمر، معني باللفظ بوصفه (صوتا سرديا/ توصيليا)؛ إذ سرعان ما يلتفت في بداية الفقرة الثانية في منتصف الصفحة الأولى نفسها إلى صوت الراوي في *سفر أيوب*، ويعرج على نصوص منجزة أخرى منها *الأوديسا*، ثم يتناول قصتين من *الديكامرون* ليحللهما متتبعًا صوت السرد فيهما، مشيراً بعد ذلك إلى ما يسميه «أصوات المؤلف المتعددة.»

وهكذا نجد أن النص المنجز هو بؤرة الارتكاز هنا، أي النص القصصي من حيث هو فن يطمح إلى أن يكون كذلك بتمييز نفسه عن بقية أنواع القول ببلاغته الخاصة، ولكن بوث يجد من يقول إن هذه الفنية (الصفاء) لا تتحقق إلا بحذف (الشوائب البلاغية) من «بيت الفن القصصي» أي حضور المؤلف معلقًا أو موجها. ويحاول بوث خلخلة هذا الموقف بالاعتماد على النسبية الخاصة بكل عمل وطرح تساؤلات تمس جوهر الموقف العام (موقف الآخرين)، وتهدف إلى بيان ضعفه: أسئلة تتعلق، مثلاً، بأسباب إحساسنا بصفاء عمل ما على الرغم مما فيه مما يدعى شوائب (كالسرد مقابل العرض)؟ ولِم يَفسد تعليق المؤلف عملاً ما في حين يأسرنا في عمل آخر؟

وموجز موقفه هو استحالة صفاء النص باختفاء المؤلف من عمله باعتماده العرض لا السرد، فهو إن اختفى في صيغة، يظهر بصيغة أخرى؛ أما كون هذا الحضور ضارًّا أم مفيدًا فهذا — في رأي بوث — لا يمكن حله بالاستناد إلى قوانين مجردة.

الفصل الثاني: الواقع

ونسمع صوت المؤلف في الفصل الثاني أيضًا، ولكننا نسمعه من خلال محور اهتمام مختلف وهو (واقعية النص). فكما يؤثر في ظن بعض النقاد حضور المؤلف على صفاء النص/ أدبيته، فهو يؤثر على «واقعيته» استنادًا إلى قاعدة عامة شائعة يجعلها بوث عنوانًا للفصل وهي «قواعد عامة (١): يجب أن تكون الروايات الصادقة روايات واقعية،» ويدخلنا هذا في (صدق النص) والصدق هنا يساوي (الواقعية)، فحضور صوت المؤلف لا يقتصر تأثيره

على نقاء النص من الناحية (الفنية)، بل يؤثر كذلك على قيمة يهتم بها بوث وهي (الصدق)، أي أنه لا يؤثر على الشكل فحسب، بل المضمون أيضًا.

ولا يحاول بوث هنا خلخلة مقولة (الصدق)، بل يعمد إلى الحيثية التي يعتمد عليها المنتسبون إلى هذه القاعدة العامة وهي مقولة (الواقعية)؛ ليفحص تماسكها من خلال الإشارة إلى حقيقة أن «كل شخص يؤمن بفرع خاص من الواقعية لا يمت بصلة لغيره. كما أن الاتفاق في الظاهر على أهمية السطح الطبيعي، لا يلبث أن يتحطم عندما نصل إلى مقارنة المبادىء بالتفصيل،» ص٤٩.

ثم يعرض مفاهيم الواقعية، وبالتالي (الصدق) عند فورد مادوكس فورد، وهنري جيمس، وبول سارتر، وجان ـ لوي كريتس، وفرجينيا وولف، ودورثي ريتشارسون، ويختم عرضه متسائلًا بقوله: «كيف يمكن أن نجد طريقنا خلال مجموعات من الادعاءات المتناقضة التي نشهدها تحوم حول تعبير «الواقعية»؟، ص٦٥.

وهو يجمل مفاهيم الواقعية عند من تناولوها في أربعة أنواع هي:

١ ـ مطابقة الواقع الخارجي.

٢ ـ الإحساسات الواقعية التي ينتجها هذا الواقع «بدلًا من الولاء لأي نظرة عن الأشياء.»

٣ ـ الواقعية هي واقعية سرد القصة، أي يجب أن تسرد القصة كما في الحياة الواقعية.

٤ ـ الواقعية أيا كان نوعها غير كافية بحد ذاتها مالم يكن هناك مؤثر مقنع بها (المؤثر القوي في القارىء)، ص ص ٦١ ـ ٧١.

وعلى الرغم من أن بوث لا يقدم تعريفه هو للواقعية، لكي لا يقع في تناقض نتيجة تحديد، ما تختلف فيه الأعمال ثم تعميمه — فمن الواضح من خلال كتابه أنه يقترب من النوعين الثاني والرابع: الواقعية هي واقعية الإحساسات التي ينتجها النص من خلال بلاغته المتمثلة في فن التأثير على القارىء بمؤثرات مقنعة في حدود العمل الواحد، سواء أكانت هذه المؤثرات بنائية، منظورية أم سردية (قد تظهر صوت المؤلف) أم عرْضية. ويمكن أن نسمي هذه (الواقعية التأثيرية) التي لا يحسنها سوى كاتب متمكن من أدواته، ويمكن أن يقترح هذا المصطلح بوصفه معادلا لما يسميه بوث «بلاغة الفن القصصي» التي يصفها بأنها «فن التواصل مع القراء.»

الفصل الثالث: المؤلف

صوت المؤلف الذي كان يظهر ويختفي أثناء النقاش في الفصول السابقة، يظهر هنا بصوت جلي من خلال تلك الأصوات التي تعترض على حضوره باسم القيمتين السابقتين (نقاء الفن)، و (صدقه «واقعيته»). ولما كانت تلك الأصوات قد افترضت عدم حضوره، فهي هنا تطالب بموضوعيته، أي عدم فرض المؤلف رؤاه هو وميوله على عمله وشخصياته.

ويناقش بوث في هذا السياق ثلاثة مفاهيم تتعلق بالموضوعية هي «الحياد، والنزاهة، والبلادة.» ويقرر بدءًا أن الحياد مستحيل، وهو لا يربطه باختفاء المؤلف بوصفه فلانا من الناس، بل يعمد إلى اقتراح مصطلح جديد هو «شخصية المؤلف الثانية،» ويرى أن الاعتراف بوجود مثل هذه الشخصية، والبناء على دلالة المصطلح ينجيان من الوقوع في إحدى سذاجتين: إما عدّ ظهور المؤلف — موجها أو خطيبا — أمرًا غير مخل (بلاغيا)، أو افتراض إمكان حياده التام. ولقد قال بوث سابقًا إن كل قارىء يعرف كيف يبحث عن المؤلف في النص سيجده. وهو هنا يحدد مقصوده بذلك، مبينا أن المقصود ليس المؤلف الحقيقي أي اسم العلم، أو (صوته)، بل (شخصيته الثانية) التي يعرّفها بوث ببساطة بأنها «مجموعة خيارات،» وأحسبه يشير إلى الخيارات المتاحة كلها، فنية كانت أم موضوعية، أم رؤيوية.

ولقد تلافى بوث مناقضة نفسه، أي موقفه العام القائل بخصوصية النصوص — فعل هذا بعدّه شخصية المؤلف الثانية (اسم جنس) يحوي أفرادًا عديدين بينهم تمايز نسبي، أي قد تظهر عند المؤلف الواحد شخصيات ثانية متعددة بتعدد أعماله «أعماله المختلفة ستتضمن حتمًا نسخًا مختلفة [تحتمها] مجموعة من القوانين المثالية المختلفة» وهذا مبني على قوله باستحالة الحياد بمعنى الاختفاء الكلي.

إن «شخصية المؤلف الثانية» كما يراها بوث تحل المعضلة المتولدة مما هو مطلوب نظريًا (حياد المؤلف)، ومستحيل عمليا (حياده التام)، بحيث تتحقق صيغة وسط تعترف بوجوب الحياد، ولكنها تفرق بين نوعين منه: حياد الابتعاد عن التدخل الصريح (البلاغة الواضحة)، وحياد التدخل غير المباشر بوساطة مجموعة الاختيارات.

وإذا كان الحياد بمفهومه الحاد مستحيلا، فـ «النزاهة» حكمها حكمه من حيث إنها تعني موضوعية الكاتب تجاه العمل بمختلف معطياته. أما «النزاهة» المتعلقة بانحياز المؤلف

لأحد شخوصه، فيقول بوث بعدم جدوى نقاشها؛ لا لشيء سوى أنها مستحيلة لا إنسانيًّا، بل وفنيًّا: «إن عواطف وأحكام شخصية المؤلف الثانية هما عادة المادة نفسها التي يخلق منها الفن القصصي العظيم»، ص١٠٣.

الفصل الرابع : القارىء

يعود بوث في هذا الفصل إلى مسألة الصفاء الفني، ولكن من منظور آخر هو (تجاهل الجمهور) الذي يؤدي في ظن بعض النقاد من أصحاب (القواعد) إلى خلق «الفن المحض» المرغوب فيه، أي قيام النص بذاته ولذاته: حيث يفترض (الصفاء الفني) اختفاء الكاتب، ويفترض (الفن المحض) اختفاء القارىء ليتحقق (الفن الحقيقي). ولما كان الفن لا يقوم بذاته، بل هناك من يصنعه وجدنا بوث يدخل مرة أخرى صوت الكاتب، أو صورته منذ البدء في عنوان فرعي يقول «الفنانون الحقيقيون يكتبون لأنفسهم فقط.» فكأنها سخرية عنوانية فرعية مبكرة من عنوان الفصل الأصلي «قواعد عامة ٢: الفن الحقيقي يتجاهل الجمهور.»

وهو يرى أن النقاء الفني (الصفاء/ الفن المحض) يتعارض والمطلب الواقعي: فالفن للفن ينبغي أن يتجاهل الواقع، ولا يكتفي بالمطالبة بتجاهل القارىء، وباختفاء الكاتب فحسب. ولكي يبدو النص واقعيًّا لابد من أن يتوسل بطرائق خداع لإيهام القارىء بأن ما يقرأه واقعي، وهذا الإيهام يفترض ضرورة التوجه إلى القارىء، وهذا مظهر التناقض من حيث المطالبة بإغفال القارىء من ناحية، والمطالبة، من ناحية ثانية، بشيء (الواقعية) التي لا تتحقق إلا بـ (الإيهام) المتعلق بالضرورة بجمهور قارىء. وهذا النوع من التوسل إلى القارىء الذي نجده في الأعمال كلها هو البلاغة «فن التواصل مع القراء» في اعتقاد بوث.

ويقول مختتمًا: «بالرغم من أن بعض الشخصيات والحوادث يمكن أن تقدم بنفسها رسالتها الفنية للقارىء، وبهذا تحمل في شكل ضعيف بلاغتها الخاصة، فليس هناك من يفعل ذلك بالوضوح والقوة المطلوبين إلا حينما يستجمع المؤلف كل قواه لكي يؤثر على القارىء لجعله يرى هذه الشخوص والحوادث على حقيقتها [. . . .]»، ص١٣٧. ومن شأن هذا — فيما أحسب — أن يؤدي إلى حضور المؤلف والقارىء معًا.

الفصل الخامس : النص/ القارىء

لقد أخّر بوث الحديث صراحة عن القارىء إلى هذا الفصل ، على أنه لم يغفله في الفصول السابقة ؛ فطيف القارىء كان حاضرًا في كل ما قاله بوث بالضرورة ، كما هو حاضر في بقية فصول الكتاب ، يحتم هذا الحضور أن مبحثه هو البلاغة ، وهي عنده «فن التواصل مع القراء .» كان بوث قد تناول في الفصل الثالث مسألة موضوعية المؤلف ، وهي إبقاء بعد معين بينه وبين العمل ، وهو هنا ينظر في ادعاء وجوب موضوعية قارىء الأعمال الأدبية الحقة ، وموضوعيته تعني عدم تورطه العاطفي أو توريطه ، وهي نظرة يبنيها أصحابها على مقولة الفن الصافي ، والنقاء الفني ، أي أن يقرأ القارىء النص ويستمتع بالأدب من حيث هو أدب ، من حيث هو حلية جمالية . ومن هنا أتى بوث بالعنوان الفرعي لهذا الفصل : «الدموع والضحك هما حيل جمالية ،» أي على القارىء ألا يتورط في الضحك أو البكاء الحقيقين ، عليه تلقي الفن بوصفه جمالا والاستمتاع به على هذا الأساس ليس إلا . هذا ما تقوله القاعدة .

يسمي بوث تلاقي القارىء والنص «البعد ، » وهو يقول بخطل مقولة وجود بعد واحد (كالبعد الجمالي) ؛ ذلك أن «أي عمل أدبي من أي مستوى [. . .] هو في الحقيقة نظام مسهب من التحكم في إشراك القارىء وحياده ضمن خطوط اهتمام مختلفة» ، ص١٤٤ .
وأنواع (الاهتمام) ، أو (البعد الأدبي) عنده هي :

١ ـ «الاهتمامات العقلانية أو المعرفية» .
٢ ـ الاهتمامات «النوعية» (الجمالية) .
٣ ـ الاهتمامات «العملية» (نجاح شخصية ما ، أو فشلها) .

وهنالك في ظنه أنواع أخرى من البعد تتعلق بالتوقع هي : «السبب والنتيجة ، » و «التوقعات التقليدية ، » و «الأشكال التجريدية ، » و خصائص «الميعاد» .

وخلاصة موقفه هي أنه «إذا تظاهرنا [. . .] بأننا نستطيع أن نصنع من أنفسنا قراء موضوعيين ، حياديين ، ومتسامحين بشكل عام ، فإن ذلك كلام فارغ في نهاية المطاف» ، ص١٧١ .

الفصل السادس : الراوي

مع أن الجزئين الثاني والثالث من الكتاب يتعاملان بصفة رئيسة مع وجهة النظر «أنواع السرد، » فقد أخّر بوث تأسيسه قضاياها إلى الفصل الأخير من الجزء، الأول وتأخيرها ربما كان لخلق رابطة مباشرة بينها وبين ما يليها .

وخلافا للفصول الأربعة السابقة، لم يعنون بوث هذا الفصل بـ (قواعد عامة . . .)، ولم يضع له عنوانا فرعيا، بل أعطاه عنوانا بسيطا من كلمتين هو «أنواع السرد» ؛ لم يفعل هذا لشيء إلا لعدم وجود (قواعد عامة) متعلقة بهذا المبحث السردي ، يقول : «لو فكرنا من خلال أدوات السرد المتعددة في الفن القصصي الذي نعرفه، فإننا سنصل إلى وضع مخجل من قصور تصانيفنا التقليدية عن (وجهة النظر) إلى ثلاثة أو أربعة أنواع»، ص١٧٣ .

وهو يوضح مشروع تفريعه القضية بقوله إن الحديث عن أن نصا ما مسرود بصيغة الغائب أو المتكلم، هذا الحديث لا يفيد بشيء مهم . وهو يرى أن الارتقاء بالأهمية يكمن في دراسة صفات الرواة الخاصة ، وكيفية اشتغالها التأثيري على القارىء، مثل ما إذا كان الراوي «ممسرحا» على طريقته الخاصة، أي أن له شخصية مستقلة عن شخصية المؤلف الحقيقية . ثم يتناول بالعرض والمناقشة «الرواة الممسرحون، » والراوة «غير الممسرحين، » و «المراقبون ووكلاء الرواة، » و «الرواة الواعون لذواتهم، » و «تنوعات البعد، » وهو يقسم هذا البعد ثلاثي العناصر (الراوي ، والقارىء، والمؤلف الضمني) إلى خمسة أقسام :

١ ـ «قد يكون الراوية بعيدًا قليلاً أو كثيرًا عن المؤلف الضمني . »

٢ ـ «يمكن أن يكون الراوية على بعد قليل أو كثير من شخصيات القصة التي يسردها . »

٣ ـ «يمكن أن يكون الراوي بعيدًا بدرجة قليلة أو كثيرة عن معايير القارىء عاطفيا وعضويا . »

٤ ـ «يمكن أن يكون المؤلف الضمني بعيدًا أو قريبًا من القارىء . »

٥ ـ «يمكن أن يكون المؤلف الضمني «ومعه القارىء» بعيدًا كثيرًا أو قليلاً عن الشخصيات الأخرى . »

وهو لا يبحث (وجهة النظر) بغرض تصنيفها العام داخل المعرفة السردية ، وإنما ينظر فيها من حيث تأثيرها الأدبي ، وغني عن القول إن التأثير هنا متعلق بالقارىء .

ثم يبحث قضايا أخرى مثل «تنوعات دعم الرواة غير الثقة، » و «الحق المميز بين المشاهدين [داخل النص]، » و «وكلاء الرواة، » ثم يتعرض لما يسميه «وجهات النظر الداخلية، » ويعني بها رواة رواية تيار الوعي.

ويختم هذا الفصل بقوله: «نحن بحاجة لتقارير مضنية عن درجة سرد القصص العظيمة [. . . .] بدلاً من القوانين المجردة عن التناغم والموضوعية في استخدام وجهة النظر. »

ويلحق بوث بدعوته العمل فيحاول تقديم شيء من هذه التقارير في الجزء الثاني من الكتاب «صوت المؤلف في العمل القصصي، » وفي الجزء الثالث «السرد اللاشخصي، » معمقا القضايا التي بذرها في الجزء الأول، وبخاصة قضية (وجهة النظر) وأطرافها الأربعة (المؤلف، والراوي، والشخصيات، والقارىء). ولمعرفة عمق اهتمامه بقضية (وجهة النظر) تكفي الإشارة إلى بعض عنوانات الفصول والعنوانات الفرعية في بقية الكتاب، مثل: «استخدام التعليق الثقة»، «السرد كالعرض»، «التحكم في البعد»، «استعمالات الصمت العائدة للمؤلف»، «ثمن السرد اللاشخصي»، «أخلاقية السرد اللاشخصي. »

وعنوانات الفصول الفرعية تعالج قضايا متفرعة، لكنها تصب في التحليل الأخير في (وجهة النظر)، قضايا مثل: «الرواة الممسرحون»، «الرواة الثقة بوصفهم متحدثين ممسرحون للمؤلف الضمني»، «المؤلف الضمني صديقًا ومرشدًا»، و «ابتعد أيها المؤلف مرة ثانية»، و «التحكم بالوضوح والإرباك»، و «صداقة حميمية سرية بين المؤلف والقارىء»، و «وجهة النظر المغوية. »

(٣)

تلك كانت لمحة سريعة عن أطراف من قضايا الكتاب؛ أما منهج بوث في تناول تلك القضايا، فقد مرت إلماحات إليه، ويمكن حصر بعض خصائصه على النحو الآتي:

الموقف

كتاب بوث ليس كتابًا في المذاهب الأدبية، ولكن لا بأس من تشبيه موقفه بموقف الرومانسيين من القواعد الكلاسية. على أن صفة الرومانسية هنا، لا تعني (الرومانسية

الإبداعية)، وإنما تشير إلى الموقف الفلسفي الأساس، النابع من (الذاتية). والذاتية في كتاب بوث ليست ذاتية وجدانية مفردة، بل ذاتية (فكرية/نقدية)، وذاتية (نصيّة).

لقد نشأت الحركة الرومانسية الإبداعية من موقف فلسفي من العالم هو رفض المواضعات السائدة، أي قيم طبقة معينة، تلك القواعد التي رأت فيها إلغاء للذات المفردة «نواميس الذات الخاصة» في سبيل الذات الجمعية «دستور القيم العامة.»

إن عبارتي «نواميس الذات الخاصة» و «دستور القيم العامة،» هما من عبارات بوث نفسه يصف بهما المقولات التعميمية عن الفن القصصي (القواعد العامة) التي تشبه القواعد الكلاسية من حيث إن القواعد الكلاسية تمثل قيم طبقة معينة وتلغي الفردية، في حين نجد (القواعد العامة) النقدية تخنق الذاتية، أي «نواميس» النصوص المفردة المنجزة.

ولكن إن كان خروج الرومانسيين عن القيم العامة قد اتخذ صفة الهروب لخلق عوالم ذاتية بعيدة في الخيال، أو الزمان، أو المكان، فموقف بوث كان موقفًا واقعيًا، من حيث إن الواقعيين شاركوا الرومانسيين في رفض المواضعات العامة، بيد أنهم واجهوها لكشفها، أي لكشف حقيقة الواقع، ولم يشيدوا واقعهم الخاص.

إن التفريق بين هذه التوجهات وعلاقتها بموقف بوث في كتابه تفريق ينظر إلى الموقف الفلسفي الأساس لثلاثتها، لا إلى الانتماء المدرسي، أو النقدي الضيق.

ويمكننا القول بإيجاز: إن موقف وين بوث ينطلق من مدرج رومانسي ليحط في أرض واقعية، محاولاً في أثناء سيره كشف زيف ظاهر الأرض الكلاسية، أي زيف القواعد العامة عن الفن القصصي التي تلوح — في الظاهر — منسجمة كما يقول هو، ولكن فحصها بدقة يبين خطلها من حيث هي، ومقارنتها بالأعمال تبين أنها أنصاف حقائق، ضحى فيها بالنصف الآخر من الحقيقة انسياقا وراء حمى التعميم. ومن هنا رأيناه يعنون الفصول التأسيسية في الكتاب (الفصول الثاني إلى الخامس) بعنوان واحد يليه رقم تسلسلي «قواعد عامة، ١» و «قواعد عامة، ٢». . . إلخ، كأنها قواعد سلوك مرقمة بدقة من الواجب اتباعها.

وقد عني بوث في تلك الفصول — كما رأينا — بإظهار محاور «بلاغة الفن القصصي» كما يراها هو بوصفها «فن التواصل مع القراء،» وهو يبني فكرته على محاولة إظهار ضعف التعميم النظري الذي يصفه بأنه: «يسبح في الفراغ الكبير دون الإشارة إلى شيء، ما عدا

غزل أفكاره الخاصة.» وهو لا يني في مواضع كثيرة من كتابه يشير إلى موقفه المضاد للتعميم النظري لا يقول ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال منهجه فحسب، بل يصرح به تصريحا. استمع إليه يصف الاختزال النظري بتسميته «ظاهرة حب التعميم الحديثة عن جميع الروايات،» أو «كل الفن» و«الروايات الحقيقية تفعل هذا، والأدب الحقيقي يفعل ذاك،» ص٢٣. ويقول: «نحن بحاجة إلى تقارير مضنية عن درجة سرد القصص العظيمة [...] بدلا من القوانين المجردة [....]،» ص١٩٣.

ولنا أن نتساءل عن موقفه من المدارس التي شاعت وهيمنت على ساحة نقد السرديات بعد ظهور كتابه، مدارس مثل البنيوية التي لا تسعى إلى تقعير ما يتعلق بالفن الروائي وحده، بل السرد الإنساني عموما، لا وصولا إلى تعميمات عن واقع، بل محاولة لحصر احتمالات السرد ما أنجز منه وما لم ينجز بمختلف أنماطه. يقول بوث بدءًا: «إن السرد فن وليس بعلم،» ثم يضيف «هناك عناصر نظامية في كل فن، ونقد الفن القصصي لا يمكن أن يتجنب المسؤولية في تجربة شرح النجاحات والقصور التقني وذلك بالإشارة إلى مبادىء عامة [أوليه]، ولكن يجب أن نسأل أين توجد المبادىء العامة.»

ويمكن أن يختزل موقف بوث بالقول: إن الاختزالات النظرية كما يراها تشبه البحث عن نهاية الدائرة، في حين يهدف هو إلى ملاحقة الدوائر (دوائر القص) دون وهم أحادية الدائرة، ودون توهم وجود نهاية لها.

الاستراتيجية

من أظهر طرائق بوث في خلخلة تلك القواعد العامة، وبيان ضعف موقف الآخذين بها، طرح الأسئلة، وأسئلته ليست أحادية تعميمية، وإلا كان قد اتخذ موقف الخصم، بل متشعبة تنظر إلى القضية من زوايا مختلفة مثبتة أن التعميم يغمض عنها.

والأهم من هذا، هو أنه يمنح النصوص مركزها التفاوضي. إن عباراته من مثل قوله عن التعميم النظري إنه: «يسبح في الفراغ الكبير، دون الإشارة إلى شيء،» و«يجب أن نسأل أين توجد تلك المبادىء العامة،» و«نحن بحاجة إلى تقارير مضنية عن درجة سرد الأعمال العظيمة،» هذه المقولات وغيرها كثير، ومنهج بوث العام، كلها تمثل سعيًا إلى الإشارة إلى واقع فعلي منجز، هو النصوص ذاتها. لقد ركز بوث على رفض الظاهرة التي

تفشت بعد ذلك في نقد السرديات، وهي كتابة النقد أكثر من نقد الكتابة، ولعل هذا ما عناه بوث بقوله «غزل الأفكار الخاصة .»

لكن لما كان النص لا يمنح نفسه مركزًا تفاوضيًا في الخطاب النقدي، كان على الناقد نفسه الاعتراف للنص بمركزيته هذه؛ وذلك بالاستماع إليه. وإليه هنا لا تعود إلى الجنس (الفن القصصي)، بل إلى النص القصصي المفرد الذي كان يملك التشكل بأشكال غير الهيئة التي ظهر بها. ينقل بوث بحماسة عن هنري جيمس قوله: «هنالك خمسة ملايين طريقة لسرد قصة ما،» ص١٦ . وهو يؤكد مقولة جيمس بطريقته الخاصة، وذلك بطرح الاحتمالات التي كان يمكن أن يخرج بها النص، ولكنه اختار — أي النص — الخروج علينا بهذه الطريقة، ويبني بوث على ذلك وجوب الاستماع إلى النص المفرد بحالته المنجزة، أي فحص طريقته الخاصة أو ما يسميها هو «النسبية الخاصة» و«نواميس المؤلف الخاصة» مقابل النواميس العامة. ويمارس بوث هذا الإنصات إلى النصوص المفردة المنجزة منذ الصفحة الأولى من كتابه، حيث نطالع مباشرة مقطعا من *سفر أيوب* .

لقد شغل بوث نفسه في الجزء الأول بالاستماع إلى النصوص من ناحية، والاستماع إلى اختزالات النقاد والكتاب النظرية، من ناحية ثانية. وعنده أن الصوت الأول (النصوص) يحوي الحقيقة كاملة، في حين يضحى الصوت الثاني (التعميمات النظرية) «بنصف الحقيقة» بسبب انتقائه ما يناسبه منها لإدخاله تحت مظلة التعميم العام .

غير أنه بعد تأسيس مقولاته في ذلك الجزء وكسر التعميمات النظرية، انصرف في الجزئين الثاني والثالث إلى ممارسة النوع الأول من الاستماع بغرض تعميق مقولاته تأسيسا على الحقيقة كلها التي ينطق بها النص المنجز.

عزل النص: وفي سبيل الإنصات إلى معطيات النص البلاغية، نجد بوث يعزل العنصرين الأساسيين في عملية التواصل (المؤلف والقارىء) عن القوى (الخارج ـ نصية) الاجتماعية، والثقافية العامة. . . إلخ التي تؤثر على المبدع زمن إنشاء النص، وعلى القارىء حين تلقيه.

غموض المشارف النظرية: إن اهتمام بوث هذا بالبحث عن قوانين النصوص المفردة، والسباحة داخل النصوص أدى إلى انتشار أفكاره على مساحة واسعة، ويبدو أنه كان يتوقع من القراء أن يروا تكوين الفكرة على هذه المساحة العامة، ولكن يظهر أن القراء لم يفعلوا ذلك بالقدر الذي كان يتوقعه بوث .

نعم، نجد لديه اهتمامًا بتأسيس مصطلحات والبناء عليها، ولكن طريقته في التعامل مع المصطلحات تخالف رؤيته ومنهجه من حيث إنه يهتم بدقة الإنصات وقراءة (السياقات الخاصة للنصوص)، ولكنه لم يؤسس كما من المصطلحات الوصفية يقابل هذا الكم من القراءات الخاصة، ولربما كان دافعه هو الابتعاد عن (التعميم) على اعتبار أن المصطلح جزء منه.

وقد يعود إلى هاتين الظاهرتين (انتشار الفكرة وقلة المصطلحات)، غياب عدد من رؤى بوث من ساحة نقد السرديات، هذا الترسخ الذي يعتمد دوما على المصطلح، ودليل هذا — كما لاحظ هو نفسه — أن أشياء اكتشفها هو أو تحدث عنها نسبتها الساحة النقدية إلى غيره فيما بعد. يقول في إضافاته التوضيحية على الطبعة الثانية، بعد عشرين سنة من صدور الكتاب، معلقًا على تمييزه هو بين «تحقق» الشخصيات والأحداث و «وجودها» الأساس في «تدرج الحوادث الزمني الخام،» يقول: «بما أنني وصلت إلى درجة اعتبرت فيها هذا التمييز من المسلمات بوصفه جوهريا لجميع الأفكار عن القصة، فإنني أضحك عندما أقرأ ادعاءات بأن هذا التمييز قد اكتشفه فلان أو علان في الخمس أو العشر سنوات الماضية. ولكن يظهر أن فقدان ذاكرتنا الثقافية يزداد كلما تضاعفت أعداد الكتب النقدية.»

ويظهر أن السبيل إلى ضبط الذاكرة هو (المصطلح)، فالذين تحدثوا عن هذا التفريق بعد بوث أمثال سايمور تشاتمان وجيرار جينت وضعوا مصطلحات أساسية وفرعية وصفية رسخت المفاهيم في الذاكرة الثقافية. وأزعم أن هذا الميل نحو النحت الاصطلاحي هو سبب ظهور مصطلحات سردية في العقود الأربعة الأخيرة، تعادل في كمها، إن لم تزد، كل ما ظهر من مصطلحات في الحقل قبل ذلك، بحيث سوغت تأليف معجم خاص بها وحدها.

حفظ التوازن: حاول بوث خلال كتابه حفظ التوازن بين عناصر بلاغة الفن القصصي (النص، المؤلف، القارىء، الراوي)، ولعل مما دفع بوث إلى متابعة خيوط النسيج دفعة واحدة هو عدم إمكان الفصل بين أقطاب (بلاغة الفن القصصي) كما أشار هو إلى ذلك، ولقد وعد في الموضع نفسه بالفصل بينها (إجرائيا)، ولكن يبدو أن رؤيته غلبت نيته، أعني أن الفصل في حقيقة الأمر عند من يمارسونه فصل (نظري)، في حين أن بوث يقرأ واقع النصوص، والواقع كل لا يتجزأ، خصوصًا إذا ما عمدنا إلى الإنصات إليه بدقة — كما فعل بوث — وأرهفنا السمع.

حوار الشخصيات: كتاب بوث كما يقول هو يبحث في فن التواصل مع القارىء، ومن هنا وجدناه يهتم بالتواصل الإنساني، وقد تجلى هذا في اهتمامه الشديد بالشخصيات المحيطة بقضية الفن القصصي، فكأن النص الأدبي عنده تواصل بين أنماط من البشر: منهم الحقيقي (المؤلف الحقيقي والقارىء الفعلي)، ومنهم المفترض (المؤلف الضمني والقارىء المفترض)، ومنهم الوهمي (شخصيات العمل القصصي). ونحن بعد ذلك واجدون تواصلا حميميا بين بوث وقارئه.

حدة الأحكام: يظهر أن حماسة بوث لرؤاه، وذاتية أحكامه التي وصفنا طبيعتها سابقًا، وحديثه عن نفسه بصيغة نحن (القراء)، كل هذه، وربما كان هنالك غيرها، أدت في مواضع كثيرة إلى حدة في الحكم، خصوصًا ما يتعلق منها بموقفه من مواقف الآخرين، غير أن هذا لا يعني أن أحكام بوث جاهزة، بل تأتي قاطعة بعد تقليبه الأمر، وطرح الأسئلة ومحاولة النظر في الاحتمالات.

بنية الحوار

يمكن أن نصف بنية كتاب بوث بأنها بنية هرمية مقلوبة ولفظة (مقلوبة) هنا ليست تقويمية، بل وصفية. وبيان الأمر هو أنه سعى في الجزء الأول إلى تأسيس مقولات (محددة)، ثم عمد في الجزئين الثاني والثالث إلى التوسع فيها. وانسياقا مع التشبيه، يمكن أن نشبه الأعمال التي تناولها — بوصفها تطبيقا مباشرًا لأفكاره — بغرفات الهرم التي بني الهرم من أجل ما فيها أصلاً، ولكن مشكلة تلك الغرفات أنها تحوي كنوزًا مختلفة يشير بوث إلى ما يهمه منها، على اعتبار أن القارىء سبق وأن زار تلك الغرفة، ولكن، حقيقة الأمر هي أن الناظر يشغل بالإشارة الموضعية، مما قد يجعله (القارىء) يفقد زاوية اتجاه الهرم التي كان يسير فيها، وقد لاحظ هذا أحد قرائه الجادين.

هذا البناء الهرمي المقلوب — إن صحت العبارة — بناء فريد، بنته عقلية تمثلت قضاياها، ولكن الثقة بتمثل القارىء قد لا تكون في موضعها دائمًا، هذه الثقة التي تظهر في الأسلوب الحميمي الذي يتحدث به بوث إلى قارئه وكأنه يحدثه شخصيا، ويشعره أنهما معا يسعيان إلى تقليب تلك الكنوز. ولقد وصلت حميمية التواصل التي سعى إليها بوث حدا جعلته يوظف ضمير (نحن) طوال الكتاب، متحدثا عن نفسه وعن القارىء في آن معا.

إن هذه (النحن) أو حميمية التواصل مع القارىء من دوافع مواصلة الأخير النظر في الكتاب على طوله، ولكنها إن كانت قوية على مستوى الخطاب، وسارة لعموم القراء، فتلاقي الكاتب والقارىء يضعف على مستوى المرجع، أي تلك الأعمال التي يشير إليها بوث على اعتبار أن القارىء يعرفها، فلا يملك القارىء في مواضع عديدة إلا الإحساس بانفصال الضميرين: أنا، وأنت.

إن طول الكتاب، وعمق مباحثه، من الأمور التي تصعب قراءته، ذلك أن من الصعب على القارىء — أو كاتب هذه الأسطر — أن يتابع خيوط النسيج وتداخلها دفعة واحدة، ذلك أن القارىء في الجزء الثالث مثلا، في موضع معين في قضية معينة يحاول العودة بذاكرته إلى الوراء لتذكر مسار خيوط النسيج، فلا تسعفه الذاكرة سوى بتذكر نقاط التقاطع.

إن بنية فصول الكتاب ليست مثل بنية الفصول المتصلة/المنفصلة، التي تطالعنا في كثير من كتب الحقل، تلك البنية التي تمكن القارىء من الاكتفاء بقراءة فصل أو فصول معينة؛ إن بنية فصول بلاغة *الفن القصصي* متصلة/متصلة: ذلك أنه كما تمثل المؤلف الروايات التي يتحدث عنها وكأنه يراها، تمثل مادته أيضًا بحيث استطاع نسيج كتابه على نول فريد، دون تكرار، أو عودة مطولة إلى بداية خيط ما. وهذا ليس تقويما للكتاب، وإنما هو وصف لبنيته.

ويظهر لي لو أن بوث بنى كتابه بغير هذه الطريقة لخالف فعله رؤيته الأساس، من حيث إن تفاعل عناصر العمل معا واشتغالها فيما بينها هي التي تحقق (بلاغة الفن القصصي) وتؤدي بالتالي إلى أن يخلق العمل المعين اتصالاً معينًا مع القارىء، ولتبيين طبيعة (فعل) العمل، لا يملك الناقد عزل العناصر عن بعضها البعض، فأقصى ما يستطيعه — كما فعل بوث — هو أن يركز على عنصر معين، ولكنه يجد نفسه مسؤولا — منهجيا — عن فحص تقاطعه مع بقية العناصر، فالعنصر المفرد لا (يفعل) بذاته، بل بواسطة (تفاعله) مع غيره. ولا غرو أن شاع تشبيه العمل الفني الحق بالكائن الحي.

لقد دعا بوث قارئه في مقدمة الطبعة الثانية إلى «أن يجرب وينظر إلى العربة كاملة قبل أن يحكم على زينة غطاء المحرك أو اختيار غطاء العجلات» ولعل مصدر هذه الدعوة هو شعور بوث ببنية كتابه تلك.

استراتيجية للقراءة

إن حرص بوث على معالجة القضايا دفعة واحدة، حرم الكتاب من التركيز على قضية معينة، أعني لو أن بوث ركز على القارىء فحسب، لخرجنا بمعطيات كثيرة تصب في نظرية (التلقي)، ولو ركز على وجهة النظر لخرجنا بمعطيات كثيرة عن (التبئير).

ويمكن أن يؤدي تتبع تناول بوث أحد الموضوعين السابقين — وهنالك غيرهما أقل كثافة منهما — إلى استراتيجية في القراءة؛ ذلك أن تداخل مباحث الكتاب وتشعبها، فضلاً عن طول الكتاب توجب اتباع استراتيجية معينة لقراءة بعض ما فيه، كأن يقرأه المرء بوصفه كتابا في (وجهة النظر) بمفهومها الواسع؛ فيتتبع طروحاته عن الصوت في الفن القصصي، وكأن يقرأه المرء من حيث هو كتاب يصب في (نظرية التلقي)، فيلاحظ طروحات بوث المتعلقة بالقارىء.

ولعل أفضل ختام لهذه الصفحات هو الاقتباس التالي، الذي يبين طبيعة تصوره لطبيعة الفن القصصي، هذا التصور الذي أملى رؤاه عن (بلاغة الفن القصصي)، يقول بوث: «إن تجربة كتابة القصص، على عكس تجربة معظم أنواع السرد في التاريخ والصحافة، مكونة من نوع خاص من ازدواجية التمثيل. فكما هو الحال مع الجمهور الذي يستطيع أن يجد نفسه في القارىء الذي يتمتع بسلطات المؤلف، فإنني «مجبر» أن أرافق أولئك الذين تفرضهم عليّ القصة أيضًا ليس من باب الخيال ولكن من باب الحقيقة والواقع؛ غير أنني بوصفي عضوا في جمعية القراء الذين يؤمنون بحقيقة السرد، فإنني أتظاهر إلى أبعد من ذلك وربما حتى أذرف الدموع التي أعرف أنها «كاذبة»؛ بالرغم من أنها حقيقية من ناحية فيزيولوجية»، ص٤٨٩.